

ШЕВЫРЕВ И ВИНКЕЛЬМАН

(СТАТЬЯ ПЕРВАЯ)

В истории русской литературы первой половины XIX века вряд ли можно найти фигуру, односторонняя оценка деятельности которой попросту исключена, фигуру столь противоречивую, разнообразно одаренную и яркую, как Степан Петрович Шевырев (1806—1864). Зачинатель романтического движения, активный участник литературной жизни на протяжении трех десятилетий, блестящий знаток древних и новых языков и литератур, поражающий друзей своим трудолюбием («Schreib-Denk und Dichtung-Maschine» (sic! — К. Л. Д.), как выразился о нем С. А. Соболевский),¹ один из наиболее компетентных преподавателей Московского университета, с роковой неизбежностью оказавшийся вовлеченным в политическую борьбу своего времени и в двусмысленные отношения с властями предрежащими, один из наиболее европеизированных представителей русского общества, ставший убежденным проповедником славянофильства и популяризатором тезиса о разлагающемся Западе,² и т. д. — вот далеко не полный перечень граней этой личности, ждущей своего дальнейшего осмысления.

Тема, вынесенная в заглавие настоящей статьи, важна в нескольких отношениях: во-первых, ее рассмотрение не может не приблизить к пониманию истинного значения для русского поэта веймарской классики, вдохновителем которой был Винкельман; во-вторых, она входит как необходимая компонента в другую, значительно более объемную тему — «Шевырев и Германия», предполагающую анализ рецепции русским писателем идей и произведений столь разных авторов, как Лессинг,³ Гете, Шиллер,⁴ Гердер, братья Шлегель, Шеллинг, Ваккенродер, Баадер⁵ и др.; в-третьих, без ее изучения невозможна оценка шевыревской италомании, ставшей у современников притчей во языцех.⁶ Отдельные предварительные замечания об актуальности трудов немец-

¹ Ср. в письме С. А. Соболевского Шевыреву от 20 октября 1830 года: «...о мой паровой котел и Schreib-Denk und Dichtung-Maschine, называемый Степаном Шевыревым» (Русский архив. 1909. Кн. 2. № 7. С. 490).

² См.: *Струве П. Б.* С. П. Шевырев и западные внушения и источники теории-афоризма о «гнилом» или «гниющем» Западе. Изыскания, сопоставления и материалы // Записки Русского научного института в Белграде. Белград, 1940. Вып. 17. С. 201—263.

³ Интерес Шевырева к Лессингу позволил А. М. Пескову назвать поэта «русским Лессингом», что, на мой взгляд, вряд ли правомерно. Ср.: *Peskov A. M.* Ein «russischer Lessing» — Stepan Ševyrev // *Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. 19. Jahrhundert: Von der Jahrhundertwende bis zu den Reformen Alexanders II.* Hrsg. von D. Herrmann und A. L. Ospovat. München, 1998. S. 825—843.

⁴ См.: *Danilevskij R. Ju.* Schiller in der russischen Literatur. Dresden, 1998. S. 189—200.

⁵ См.: *Чижевский Д. И.* Баадер и Россия // Новый журнал. 1953. Кн. 35. С. 301—310.

⁶ В книге Этторе Ло Гатто «Русские в Италии» находим всего страницу, посвященную Шевыреву (*Lo Gatto E.* Russi in Italia. Dal secolo XVII ad oggi. Roma, 1971. P. 95—96), что до некоторой степени восполняется следующими публикациями итальянских коллег: *Rossi V.* Tre testi inediti di S. P. Ševyrev // *Russica Romana.* 1994. Vol. I. P. 183—188; *Gardzonic S.* Lettere di S. P. Ševyrev a corrispondenti italiani // *Russica Romana.* 1995. Vol. II. P. 255—260.

кого историка искусств для Шевырева были сделаны в монографии Л. Удольфа: о понимании русским литератором ключевой роли, сыгранной Винкельманом в интерпретации искусства древности, о заимствованных у него взглядах на предпосылки художественных и культурных взлетов и на идею прекрасного, на Рафаэля как вершинную фигуру в живописи Нового времени, на непреходящее значение античного наследия и т. д.⁷ Можно лишь пожалеть, что исследователь ограничился обзором литературной деятельности Шевырева 1820—1836 годов, в силу чего более поздние произведения не подверглись анализу.

Первое знакомство Шевырева с немецкой культурой относится, по-видимому, к четырем годам (с 1818-го по 1822-й), проведенным им в стенах университетского Благородного пансиона, куда сын предводителя дворянства Саратовской губернии был отдан в возрасте двенадцати лет. Во главе этого знаменитого учебного заведения стоял талантливый педагог А. А. Прокопович-Антонский, приглашавший для преподавания в старших классах профессоров Московского университета. О царившей в пансионе атмосфере и о своих наставниках поэт сохранил благодарную память на всю жизнь; здесь были заложены основания его многообразных знаний, окрепли интересы, появились первые литературные опыты. Сначала Шевырев учредил кружок для занятий словесностью, состоявший из его сверстников, а затем вступил в литературное общество высшего шестого класса, объединявшее более старших учеников.

О круге немецких авторов, прочтенных Шевыревым в это время, можно составить лишь примерное представление, основываясь на его собственных разрозненных указаниях: на одном из заседаний Собрания благородных воспитанников юный поэт читал «извлечения из Шиллерова рассуждения о высоком»;⁸ преподаватель пансиона В. И. Оболенский ссудил его Гердером, Новалисом и Шиллером из своей библиотеки.⁹ В автобиографии, написанной от третьего лица, Шевырев столь же общо охарактеризовал свои пристрастия в годы, последовавшие за окончанием пансиона: «Немецкая философия, особенно Шеллингова, сочинения немецких эстетиков и критиков, произведения немецкой словесности принадлежали к числу любимых его занятий».¹⁰ Тогда же он стал посещать университетские лекции и углубленно штудировал античную литературу. В речи «О влиянии поэзии и красноречия на счастье гражданских обществ», произнесенной 14 апреля 1823 года по случаю выпуска из пансиона, Шевырев декларирует следующие положения (или, точнее, общие места), подтверждающие увлечения этих лет: «Истина, добродетель и, следовательно, изящество едины и нераздельны; ибо они проистекают от единого начала — от Бога», «Цель поэзии есть благородное удовольствие... Вообще изящное является нам в двух видах: в виде прекрасного и высокого», «Истинная, благородная поэзия есть наставница нравов»¹¹ и т. д.

После безуспешных попыток остаться при университете Шевырев определился 31 декабря 1823 года в Московский архив Коллегии иностранных дел,

⁷ Udolph L. S. P. Ševyrev. 1820—1836. Ein Beitrag zur Entstehung der Romantik in Rußland. Köln; Wien, 1986. S. 98, 122, 134, 137, 140, 147—148, 154—155 etc.

⁸ Шевырев С. П. А. А. Прокопович-Антонский (посвящается всем воспитанникам университетского пансиона) // Москвитянин. 1848. Ч. 4. № 8. С. 189—206.

⁹ Ср.: «Помню с благодарностью, как сей последний своею библиотекою и дружелюбными беседами способствовал нашему умственному развитию. Он ссудил меня Гердером, Новалисом, Шиллером» (Там же. С. 118).

¹⁰ Биографический словарь профессоров и преподавателей Императорского Московского университета. М., 1855. Ч. 2. С. 605.

¹¹ Вестник Европы. 1823. Кн. 128. № 8. С. 250, 251, 252.

где было положено начало его трудам над древними рукописями. Необременительная служба «архивного юноши» оставляла довольно времени для литературных встреч и занятий: для посещения вечеров С. Е. Раича, участия в кружке «любомудров», помощи М. П. Погодину в издании альманаха «Уrania» (1826) и т. п. Опубликованная в 1826 году книга «Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком»,¹² определила до наших дней репутацию Шевырева как одного из столпов русского романтизма, нуждающуюся, на мой взгляд, в некоторых коррективах.

Как кажется, прав Ю. В. Манн, видящий в первой самостоятельной эстетической декларации Шевырева («Разговоре о возможности найти единый закон для изящного»)¹³ полемику с незадолго до того переведенным сочинением: «Первая теоретическая работа Шевырева по существу направлена против главного тезиса Ваккенродера. Она посвящена „возможности найти единый закон для изящного“, то есть дебатировать проблему возможности или невозможности систематического знания об искусстве».¹⁴

Появление «Разговора» в первом номере «Московского вестника» — журнала, ставшего на несколько лет печатным органом Шевырева и его ближайших друзей, — побуждает отнестись к этому краткому сочинению с особым вниманием. С одной стороны, это робкий дебют поэта, лишь нащупывающего свой путь в мире умозрений; с другой, убежденное отстаивание им рационалистической сущности эстетики¹⁵ и умопостигаемости прекрасного. Любопытное поэтому отметить, что диалог Евгения с Лицинием происходит при заданной системе ценностей: оба собеседника-антипода изначально соглашались в том, что следует признать прекрасным, принимая во внимание многообразие его форм, — это «и божественная Мадонна Рафаэля», и Психея Кановы, и «живые картины простодушного Тенирса», и словесные шедевры Софокла, Шекспира, Шиллера, Гете и т. п. Неудивительно поэтому, что Евгений (alter ego автора) без большого труда убеждает своего оппонента, что, несмотря на обилие форм красоты, существует некий ее «вечный закон», предполагающий наличие общих правил искусства, к познанию которых необходимо стремиться.

И Лициний, и Евгений эстетически искушены, им ведом момент наслаждения прекрасным, они сходятся в его описании и оживленно обмениваются впечатлениями: «это одно определенное, полное чувство, которое называют удовольствием, согласием, блаженством» (Евгений), «какая-то светлость, полнота; все желания удовлетворены, все чувства яснее», «ни одна страсть не говорит в душе, все земное ей чуждо», «это рай земной» (Лициний).

Финальный вывод о том, что «в познании самого себя надлежит искать закона для изящного» и что произойти это должно, «разумеется, при помощи

¹² Совместный с В. П. Титовым и Н. А. Мельгуновым перевод книги В. Г. Ваккенродера «Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком» (М., 1826).

¹³ Московский вестник. 1827. Ч. 1. № 1. С. 32—52.

¹⁴ Манн Ю. В. Русская философская эстетика (1820—1830-е годы). М., 1969. С. 155.

¹⁵ Эти рационалистические посылки приводят на память общие декларации Винкельмана, и в первую очередь, заключительные строки его «Мыслей о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры» (1755): «Кисть, которую водит художник, должна быть пропитана разумом, как сказал кто-то о стилосе Аристотеля; она должна оставить для размышлений больше того, что показала глазу, и художник достигнет этого, если научится не прятаться за аллегориями, а облекать в них свои мысли» (Винкельман И. И. История искусства древности. Малые сочинения / Изд. подг. И. Е. Бабанов. СПб., 2000. С. 330). Ср. также идеи, высказанные в «Наставлении о том, как следует созерцать произведения искусства» (1756—1758; Там же. С. 383—390).

мудрых руководителей», слишком общ. Создается впечатление, будто Шевырев сделал лишь первый осторожный шаг, заложил камень в основание своих дальнейших эстетических построений, остановившись на том, что представлялось ему неоспоримым, не рискнув пока идти дальше. Идея «единого закона для изящного» неминуемо влекла за собой идею существования, а потому и необходимости правил и образцов, общую как для французского классицизма, так и для веймарской классики. Именно тяготение к идейному миру последней и обнаруживает, на мой взгляд, «Разговор» Шевырева.

Не случайно поэтому обилие шевыревских переводов из Гете на страницах «Московского вестника» («Характер Гамлета (из Гетева романа «Вильгельм Мейстер»)), «Разговор об истине и правдоподобию в искусстве», «Отрывок из междудействия к „Фаусту“: „Елена“»),¹⁶ его статей, в которых анализируются произведения немецкого патриарха и их русские переводы (разбор междудействия к «Фаусту», удостоенный благосклонного отзыва самого Гете,¹⁷ рецензия на погодинские переводы «Гёца фон Берлихингена» и байроновского «Манфреда», отзывы о произведениях Гете в «Обзрении русской словесности за 1827-й год»,¹⁸ и т. п.).

С. Н. Дурылин в свое время так охарактеризовал эти публикации Шевырева: «Входя в еще более широкий круг гетеаны Веневитинова, Рожалина, Титова, Мальцова, Погодина и др., гетеана Шевырева занимает центральное место в этой гетеане „Московского вестника“. Шевырев всячески заинтересован Гете: и как поэт, и как критик, и как „теоретик изящного“. Гете для него — не только величайший поэт современности, он еще основоположник современной эстетики и властный творец новой культуры, каждое слово которого важно для строителей здания „русской культуры“, какими мнили себя любомудры. Шевырев старался раскрыть русскому читателю связь поэтического дела Гете с общим устремлением европейской культуры, как бы приучая их быть русскими европейцами и через то — гетеанцами».¹⁹

Он же впервые высказал предположение о принадлежности Шевыреву перевода отрывков из очерка Гете «Винкельман».²⁰ Так как составительница

¹⁶ Не имея возможности каждый раз приводить выходные данные публикаций, адресую читателя к существующей росписи этого печатного органа: *Полкова Н. А.* Московский вестник. Журнал, издаваемый М. Погодиным, 1827—1830. Указатель содержания. Саратов, 1991. Однако следует сделать некоторые оговорки. Во-первых, несмотря на заверения составителя в предисловии, указатель не является «хронологической росписью всех опубликованных в журнале материалов»; так, за 1830 год расписана лишь часть первая (в общей сложности в этом году было опубликовано XXIV номера, объединенные в шесть частей). Во-вторых, данный библиографический опыт еще раз подтверждает аксиому о том, что создание подобных указателей без знакомства с исследовательской литературой не имеет смысла. Если бы составительница обратилась к трудам ученых, исследовавших «Московский вестник» под разными углами зрения (Н. П. Колюпанов, Н. П. Барсуков, В. В. Стратен, Ю. В. Манн и др.), то это уберегло бы ее от следующих и многих других ошибок: так, автором «Разговора об истине и правдоподобию в искусстве» является не Шевырев (он выступил в качестве переводчика), а Гете (№ 144); «Письмо к издателю» за подписью «р-» (№ 10) и анонимные «Обозрение русской словесности за 1827-й год» (№ 459), «Обозрение русских журналов в 1827 году. „Московский телеграф“» (№ 535) и «Обозрение русских журналов в 1827 году. „Северная пчела“» (№ 582) принадлежат Шевыреву и т. д. и т. п.

¹⁷ Об этом лестном для истории русской литературы эпизоде см.: *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе. Л., 1981. С. 130—135. Здесь же отдельная главка, посвященная Шевыреву (с. 140—150), которого Жирмунский называет «идейным руководителем» «Московского вестника».

¹⁸ [Шевырев С. П.] Обозрение русской словесности за 1827-й год // Московский вестник. 1828. Ч. 1. № I. С. 59—84; Ч. 8. № V. С. 61—105.

¹⁹ *Дурылин С. Н.* Русские писатели у Гете в Веймаре // Лит. наследство. 1932. Т. 4—6. С. 454 (глава «С. П. Шевырев и Гете»).

²⁰ Там же. С. 473.

наиболее авторитетной библиографии русских переводов из Гете считает их анонимными,²¹ хотелось бы остановиться на этом вопросе подробнее.²²

Во второй части «Московского вестника» за 1827 год без указания имени переводчика были опубликованы «Мысли Гете о дружбе» и «Об изящном»,²³ т. е. главы третья («Freundschaft») и четвертая («Schönheit») из очерка Гете «Винкельман».²⁴ Первые две главы («Antikes» и «Heidnisches») под названиями «Древние» и «Идолопоклонство» появились в печати лишь три года спустя²⁵ в сопровождении анонимного сообщения «О выставке художественных произведений в Риме (Рим — 10 апреля н. с. 1830)»,²⁶ принадлежность которого Шевыреву не вызывает ни у кого сомнений. Эта дробная, с нарушением композиционной последовательности оригинала публикация (к тому же здесь опущены «Einleitung» и «Eintritt») создает впечатление начатого, но не завершенного перевода, часть которого была срочно помещена в журнале, а остаток по неясным причинам «залежался» в издательском портфеле (нельзя исключить, что присланный из Рима свежий материал Шевырева «подтолкнул» в печать часть исполненного им ранее перевода).

В любом случае важность появления этих четырех главок в «Московском вестнике» нельзя недооценивать: из них вполне можно было составить впечатление о концепции древнего искусства и эстетических вкусах Гете, о его трактовке личности Винкельмана как воплощения гармоничного античного миросозерцания («он является существом полным и самобытным, человеком характера совершенно древнего»), о вневременном значении как жизненного опыта немецкого историка искусств, так и его трудов, открывших Новому времени подлинную древность, о необходимости длительных образовательных усилий для достижения идеала «полноты бытия» и т. п.

Возможно, первоначальная публикация третьей и четвертой главок очерка Гете была вызвана желанием Погодина скорее познакомить читателей «Московского вестника» с эстетическими декларациями немецкого гения о сущности Прекрасного. Однако вынесение вперед «Мыслей Гете о дружбе» должно было шокировать тогдашнего российского читателя, ибо после общих деклараций («древние были людьми истинными и отличались полнотою жизни») Гете переходил к характеристике отношения к женщине, родственных связей и, наконец, мужских привязанностей у древних, весьма прозрачно намекая на гомосексуальность Винкельмана:

«Страстное исполнение обязанностей дружества, сладость неразлучности, взаимная готовность жертвовать собою для другого, решительная клятва на целую жизнь быть верным другу, умереть вместе, — все это удивляет во взаимной связи двух греческих юношей: краснеешь, когда в древних стихотворцах, бытописателях, философах, витиях находишь столько вымыслов,

²¹ *Житомирская С. В. И. В. Гете: Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке: 1780—1971. М., 1972. № 2118, 2119.*

²² Л. Удольф, как кажется, склонен разделить мнение Дурьлина, утверждая, что в четырех переведенных главах развиваются темы «Разговора об истине и правдоподобию в искусстве», который, в свою очередь, был переведен Шевыревым и опубликован в «Московском вестнике» несколько ранее (*Udolph L. S. P. Ševyrev. 1820—1836. Ein Beitrag zur Entstehung der Romantik in Rußland. S. 25*).

²³ Московский вестник. 1827. Ч. 2. № VII. С. 283—284, 284—286.

²⁴ Впервые опубликован в изданном Гете сборнике статей и документов «Винкельман и его столетие» (*Winkelmann und sein Jahrhundert. Tübingen, 1805*), на появление которой пространной рецензией своего главного редактора И. Г. Буле незамедлительно откликнулись «Московские ученые ведомости» (1805. 25 нояб. № 47. С. 369—375).

²⁵ Московский вестник. 1830. Ч. 3. № III. С. 256—260, 261—262.

²⁶ Там же. С. 262—273.

повествований, чувств, мыслей, посвященных единственно предмету пламенной дружбы».²⁷

В главе «Об изящном» встречаем множество излюбленных суждений Гете: «Последнее произведение природы, беспрерывно восходящей на высшие степени, есть прекрасный человек»; «...говоря собственно, прекрасный человек одну только минуту в жизни бывает прекрасен»; «Заклучая природу, человек представляет самого себя особенною, целою природой, которой также нужен венец и крайняя степень».²⁸

Но особенное значение для Шевырева, думаю, имел следующий пассаж, описывающий действие античной пластики на души древних:²⁹

«Явившись раз в идеальной действительности пред глазами мира, оно имеет влияние продолжительное, сильнейшее: духовное чадо совокупных сил человеческих, оно дышит всем, что есть великого, почтенного, любезного; воплощаясь в образ человека, оно возносит человека над самим собою, замыкает круг его жизни и деятельности и обоготворяет смертного в настоящем, соединяя в сем последнем и прошедшее, и будущее. Такими чувствами поражались люди при виде Юпитера, как то доказывают описания, известия и свидетельства древних. Громовержец являлся человеком и возносил человека к Небу. Пред глазами являлось божественное величие, и окриленная душа парила к красоте высочайшей».³⁰

Хотелось бы обратить внимание на то, что в заключительных строках русского текста употреблено в высшей степени характерное для Шевырева выражение «творения искусства образовательного» (буквальная и потому неуклюжая передача немецкого «bildende Künste»), что, на мой взгляд, является существенным аргументом в пользу атрибуции данного перевода Шевыреву.³¹

В двух абзацах, завершающих четвертую главку, Гете вновь заводит речь о «потребностях дружбы», имевшей такое значение для Винкельмана, о столь важных для него «отношениях с прекрасными юношами» («Verhältnis mit schönen Jünglingen») и т. п. Причиной их исключения из очерка при публикации в «Московском вестнике» явилось, по-видимому, нежелание привлекать излишнее внимание к этой теме или опасения цензурного вмешательства.

То, что первая и вторая главки «Винкельмана» появились в печати спустя три года после третьей и четвертой, несомненно повредило целостности восприятия текста: пространная характеристика мировоззрения древних и анализ равнодушия немецкого историка искусств к христианству были важны для Гете в качестве прелюдии к изложению собственных мыслей о сущности прекрасного, зависимость которых от идей Винкельмана классик немецкой литературы неизменно подчеркивал. Перевод начальной части очерка Гете в «Московском вестнике» следует признать стилистически выверенным и точ-

²⁷ Там же. 1827. Ч. 2. № VII. С. 283.

²⁸ Там же. С. 285.

²⁹ Именно этот отрывок, на мой взгляд, определил восприятие Шевыревым личности Гете и стал источником нарочитого уподобления его внешности произведениям греческого ваяния. Подробнее об этом речь пойдет ниже.

³⁰ Там же. С. 285—286.

³¹ Ср. в других публикациях, принадлежность которых Шевыреву несомненна: «Теперь внимание всего Рима обращено на выставку современных произведений искусства образовательного...» ([Шевырев С. П.] О выставке художественных произведений в Риме (Рим — 10 апреля н. с. 1830) // Московский вестник. 1830. Ч. 3. № XI. С. 262); «Известно, что нагое тело есть торжество живописи и вообще искусств образовательных...» ([Шевырев С. П.] Письмо из Рима к издателю Л(итературной) г(азеты) // Литературная газета. 1830. 25 июня. Т. I. № 32. С. 291); ср. также: Шевырев С. П. История поэзии. СПб., 1892. С. 105.

ным, что вполне соотнобразуется с основательным знанием Шевыревым немецкого языка.

В начале 1829 года Шевырев принял предложение З. А. Волконской совершить заграничное путешествие в качестве воспитателя ее сына; три года, проведенные главным образом в Италии, имели огромное влияние на его личность, о чем поэт сам неоднократно писал.

Атмосфера этих лет так охарактеризована Погодиным: «Живучи в доме княгини З. А. Волконской, Шевырев имел богатые средства к усовершенствованию вкуса в искусствах образа и звука. Музыкальные вечера княгини и участие в них всех славных артистов, посещавших Рим, давали ему средство познакомиться ближе со всем тем, что славного произвела музыка Италии прежнего и нового времени. Беседа самой княгини, знаменитых друзей ее Торвальдсена, Камуччини, Гораса Вернета и славных художников русских Бруни, Брюллова и других составляла живую эстетическую школу для Шевырева. Отличная русская библиотека княгини предлагала возможность ему продолжать занятия русскою словесностью и историей».³²

Трехлетнему пребыванию в Италии предшествовал столь важный эпизод, как визит З. А. Волконской, Н. М. Рожалина и С. П. Шевырева к Гете в Веймар, состоявшийся 12 мая 1829 года. И хотя этому событию уже неоднократно уделялось внимание,³³ в связи с рассматриваемой темой обращение к нему неизбежно.

Сам Шевырев в письме А. П. Елагиной из Флоренции от 29 мая 1829 года описал знаменательную встречу, во время которой был до такой степени скован стеснительностью, что даже не решился участвовать в общем разговоре (беседу вели Рожалин и Волконская³⁴), следующим образом: «Если Гете нас робел, как же мы-то должны были его бояться? Мы все молчали и смотрели. (...) Гете очень добрый дедушка: когда вошел в комнату внук его, он весь устремился на него. Видно, что в бессмертии своем, как поэт, он слишком уверен: ему хочется жить и во внуках. Какие огненные глаза! Но они одни и живут в нем, а, впрочем, он только что бродит по земле. Он сидел на стуле, протянув руки и беспрестанно сжимая пальцы. Уже все ему в тягость, а особенно незнакомые лица, — как будто ему уж нет времени видеть новое. Он редко теперь выходит из дома, однако все издает журнал свой. По-французски говорит он дурно. С большим участием слушал он, как княгиня говорила ему о том, как ценят его в России».³⁵

В письме из Дрездена от 23 мая 1829 года к той же А. П. Елагиной Рожалин, еще находясь под свежим впечатлением от происшедшего, совсем

³² Погодин М. П. Воспоминание о С. П. Шевыреве. СПб., 1869. С. 17.

³³ Так, детальный анализ всех свидетельств, касающихся посещения Гете Шевыревым и его спутниками, содержится в работе Дурылина (*Дурылин С. Н. Русские писатели у Гете в Веймаре. С. 432—440, 464—473*).

³⁴ З. А. Волконская также оставила описание знаменательной встречи, впрочем, крайне субъективное и с налетом «художественности»; при этом немецкий классик был уподоблен некоему фантастическому городу: «Там (т. е. в Веймаре. — К. Л.-Д.) я посетила Гете. Я вижу в нем старинный, изящный, многолюдный город, где храмы светлого греческого стиля с простыми гармоническими линиями, с мраморными статуями идеальной формы красуются возле готических церквей...» (*Волконская З. А. Отрывки из путевых записок. Веймар—Бавария—Тироль // Северные цветы на 1830 год. СПб., 1829. С. 216—227*).

³⁵ Русский архив. 1879. Кн. I. С. 138. В этом же письме содержится следующая характеристика Н. М. Рожалина, в котором друзья видели надежду отечественного искусствознания: «В Веймаре я расстался с нашим другом, с улыбкой надежды на скорое свидание в Италии. (...) В Россию ему пока не хочется ни за что, и потому его место на два, на три года непременно чужие края. Теперь он весь живет в мире греческом и лагинском, совершенно с любовью предан своему предмету и, судя по настоящим занятиям, обещает нам Винкельмана или Гейне русского» (Там же. С. 138—139).

в ином стиле и не без некоторого напускного пренебрежения к происшедшему повествовал о тех же событиях. Позволю себе пространную цитату из него, необходимую как параллель к позднему описанию Шевырева: «Волконские с Шевыревым были у Гете. Что ж, был ли я? — спросите вы с досадою. Мне не хотелось представляться ему, но, будучи в Веймаре, жаль было и не видать его; я просил княгиню взять меня с собою в виде лакея, но она заупрямилась и потащила меня в качестве несчастного переводчика Вертера. В этой крайности трусость Шевырева придала мне духу: я отчаянно вооружился наглостью и смело влетел к старику. Он стоял посреди своей гостиной с важным министерским видом, но, увидя нашу гурьбу, сам испугался, и нужно было все искусство княгини, чтобы посадить его в свою тарелку. Впрочем, на этот счет ее предупредили: он всегда бывает очень робок с иностранцами. Мы сидели у него с лишком час. Я мог вдоволь насмотреться на него, ибо меня посадили с ним рядом. Его черты врезались у меня в памяти. Профиль при маленьком особенном издании Вертера чрезвычайно похож, но не выражает и не мог выразить живости его физиогномии; портрет Кипренского также похож, только, думаю, в эдаком положении едва ли кто-нибудь видел голову Гете. Он очень важен, и тотчас можно заметить, что необыкновенно раздражителен. Взгляд его невыносим и даже неприятен, может быть оттого, что темные глаза его обведены какими-то странными светло-серыми кругами и кажутся птичьими. Я видел три бюста его, сделанные в разные времена: один, когда Гете был в Италии, лет тридцати, неопи-санно хорош. Как идет к нему этот убор кудрей, бывший тогда в моде!»³⁶

Десять лет спустя, описывая второе посещение Веймара в путевом очерке, предназначенном для русского журнала, Шевырев живописует знаменательную встречу иначе, стилизуя ее в духе идей, развитых Гете в очерке о Винкельмане, — немецкий классик предстает воплощением античного пластического идеала, совершенной личностью, сознательно развившей свои способности в духе древности; вплетение в текст таких слов, как «величие», «величавость», «спокойный», не могло не актуализировать в памяти образованного русского читателя знаменитую формулу Винкельмана «благородная простота, спокойное величие» (подобно Рожалину, его более всего приводит в восторг бюст 38-летнего Гете работы Александра Триппеля, однако упоминание этого скульптурного произведения несет у Шевырева несколько иную смысловую нагрузку): «Я помню, с каким благоговением и трепетом я всходил по изящной лестнице Гетева дома, убранной копиями прекрасных статуй. Я понимал здесь впечатление Миньоны, гуляющей по галереям Ватикана. Мне также казалось, что все эти статуи смотрели на меня, входящего к великому Гете. (...) Эти минуты ожидания могу я сравнить только с теми, когда в первый раз подъезжал к морю, к Риму, к храму св. Петра, Мон-Блану... То же самое ощущение, когда приближаешься ко всякому земному величию. Роковые шаги были сделаны. Я стоял в дверях гостиной — и величавая фигура Гете медленно и спокойно двигалась к нам навстречу. Всего прежде поражало в нем, как в бюсте Юпитера, высокое чело, надрезанное морщинами; под ним юношески сверкали черные глаза, живости чудной на лице старца; след правильного греческого профиля еще обрисовывался ясно; могучие плечи и стан дивно прямо поддерживали эту древнюю пластическую голову. Когда Гете сел в кресла, он принял положение сидящего Юпитера: руки его со сжатыми кулаками спускались по коленям — и в пальцах заметно было движение когтей орла или льва, который то вбирает их в себя, то выпускает. (...) Гете любил показывать произведения искусства, которы-

³⁶ Русский архив. 1909. № 8. С. 585—586.

ми изобилывал дом его. Провожая, он повел нас в комнату, где стояли мраморы и гипсовые копии. Здесь я помню особенно бюст тридцатилетнего Гете: красота мужа необыкновенная, — это был помолодевший Юпитер Ватикана».³⁷

Уподобление Гете Юпитеру особенно знаменательно — созерцание статуй именно этого бога возвышало, по мнению Гете, души древних.

Но вернемся к пребыванию Шевырева в Италии в 1829—1831 годах. Исследователи располагают несколькими группами источников информации о нем: это, во-первых, дневники поэта; во-вторых, уцелевшая часть его переписки с друзьями; в-третьих, очерки итальянских впечатлений, опубликовавшиеся Шевыревым в русской периодике.³⁸

Дневники С. П. Шевырева 1829—1832 годов, хранящиеся в Российской национальной библиотеке,³⁹ являются уникальным памятником русской культуры, ценным во многих отношениях. Это и важнейший источник для биографии писателя и его круга (З. А. Волконская, С. А. Соболевский, Н. М. Рожалин, М. П. Погодин и пр.), и глубоко личное свидетельство о восприятии им памятников античного и новоевропейского искусства, и поденные записи, фиксирующие как ход внешних событий, так и внутренние переживания их автора, и журнал, позволяющий восстановить круг чтения Шевырева и его интеллектуальную жизнь этих лет. Тысячью нитей текст этот связан с перепиской поэта, его очерками об Италии, печатавшимися в периодике, позднейшими статьями и книгами, геополитическими построениями. Дневники нашпигованы выписками, цитатами и просто речениями на древнегреческом, латинском, французском, итальянском и немецком языках. Видимо, сложность и комплексный характер этого документа предопределили то, что он до сих пор не опубликован в полном объеме. Крайне неудачная попытка напечатать дневники Шевырева в купированном виде была недавно предпринята М. И. Медовым.⁴⁰ Эта публикация неудовлетворительна во всех отношениях: во-первых, она не содержит должного описания публикуемых

³⁷ Шевырев С. П. Дорожные эскизы на пути из Франкфурта в Берлин // Отечественные записки. 1839. Т. 3. С. 109.

³⁸ Шевырев С. П. 1) Отрывки из дневника. Прогулка русского путешественника по Помпее в 1829 году. Письмо 1 // Московский вестник. 1830. Ч. 1. № 1. С. 91—110; № II. С. 192—205; 2) Отрывки из писем русского путешественника по Италии. Письмо 2 // Там же. 1830. Ч. 2. № VI. С. 77—88; № VII. С. 193—205; 3) Итальянские театры (Письмо из Рима) [Письмо 3] // Телескоп. 1831. Ч. I. № 1. С. 133—144; 4) Римский карнавал в 1830. Письмо 4-е. // Московский вестник. 1830. Ч. 2. № VIII. С. 361—381; 5) О выставке художественных произведений в Риме (Рим — 10 апреля н.с. 1830) // Там же. 1830. Ч. 3. № XI. С. 262—273; 6) Письмо из Рима к издателю Л(итературной) г(азеты) // Литературная газета. 1830. 25 июня. Т. I. № 32. С. 288—292 [дата в конце: Рим, 1830, июня 5 н.с.]; 7) Прогулка по Апеннинам в окрестностях Рима в 1830 году // На новый год. Альманах в подарок читателям «Москвитянина». М., 1850. С. 84—131; 8) Римские праздники (письмо из Рима) // Телескоп. 1831. Ч. II. № 7. С. 402—419; 9) Отрывок из путевых записок по Италии (1831). Водопад Терни // Телескоп. 1834. Ч. XVI. С. 243—250; 10) Болонская школа // Комета Белы. М., 1833. С. 217—245; 11) Отголосок из Италии 1833 года // Телескоп. 1834. Ч. XIX. С. 31—38.

³⁹ Шевырев С. П. 1) Дневник 1829—1830 гг. // РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14. Л. 1—134; 2) Дневник. 1/13 июля 1830 — нояб. 1831 г. // РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 17. Л. I, 1—100; 3) Дневник. 11 нояб. 1831 — 18 фев. 1839 г. // РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 18. Л. I, 1—152. Ср. описание последней архивной единицы, включающей и позднейшие записи: «...на первых 52 листах содержится его дневник за время пребывания в Италии с 30 октября (11 ноября) 1831 года по 4 сентября 1832 года; на л. 53—76 имеется несколько записей, сделанных Шевыревым в Москве в 1833, 1835 и 1838 гг., наконец, с л. 77-го до конца тома идут заметки Шевырева во время путешествия его из Москвы (через Петербург) за границу, с 22 мая 1838 по 18 февраля 1839 года» (Отчет Императорской Публичной библиотеки за 1892 год. СПб., 1895. С. 193).

⁴⁰ Шевырев С. П. Дневник / Подг. текста, публ. и примеч. М. И. Медового // Russian Studies. Ежеквартальник русской филологии и культуры. 2000. Т. 3. № 3. С. 132—236. Этой публикации предпослана следующая статья: Медовой М. И. «Вечно обязан Риму». Искания С. П. Шевырева (1829—1831) // Там же. С. 102—131.

источников;⁴¹ во-вторых, текст Шевырева подвергнут здесь значительным неоговоренным купюрам;⁴² в-третьих, искажено подавляющее число иноязычных цитат. Столь недобросовестное воспроизведение самого текста делает, на мой взгляд, излишним критику комментариев и сопроводительной статьи Медового и исключает полноценное использование данной публикации, так как при цитировании исследователям все равно придется обращаться к рукописи.

Первой датированной записи дневника от 2 марта 1829 года предшествует краткое предупреждение: «В Петерб(ург) я приехал февр(аля) 16 в субб(оту), из Москвы выехал февр(аля) 13 в среду. Из Петерб(урга) выехали мы февр(аля) 28-го 1828 в четверг в 2 часа пополудни».⁴³ Из других источников известно, что Шевырев выехал из Москвы вслед за княгиней Волконской,⁴⁴ а двенадцать дней в Петербурге провел в интенсивном общении со столичными литераторами, почасту встречаясь с Пушкиным.⁴⁵

Медовой не описал в своей публикации маршрута, отразившегося в дневниках Шевырева, так как, по-видимому, полагал подобную информацию излишней, явствующей из самого текста. Однако несостоятельность подобной точки зрения станет ясна, если принять во внимание, что записи велись Шевыревым порой *post factum*, поспешно, для себя, с выпуском очевидных для него сведений. Так, неподготовленный читатель вряд ли поймет, что в

⁴¹ Читая текст Шевырева, напечатанный Медовым вопреки всем правилам публикации архивных документов, нельзя понять, какие его части из какой архивной единицы почерпнуты. Еще более запутывает дело тот факт, что опубликованные шевыревские записи разделены на четыре части со следующими заголовками: 1) Дневник. 1829; 2) Журнал первый. 1830; 3) Выписки из чтения; 4) Журнал второй. После обращения к использованным Медовым документам (РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14 и 17) выясняется, что первые три отдела заимствованы из ед. хр. 14, а последний — из ед. хр. 17. Все заглавия, кроме третьего, даны публикатором, что никак не оговорено.

⁴² Хотя Медовой и объявляет, что «купюры означаются отточиями» (*Шевырев С. П. Дневник. С. 125*), на деле эти отточия помещаются в угловые скобки. Перечислю случаи, когда купюры из первого дневника (РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14) публикатором не отмечены (если по объему они не превышают страницы, в скобках мной указывается число выброшенных строк): 1) с. 147 — записи от 16 и 17 июня (л. 24, об.—28); 2) с. 147 — записи от 28, 29 и 30 июня (л. 29—30); 3) с. 156 — запись от 11 июля (л. 43—44, об.); 4) с. 160 — запись от 31 июля (три строки, л. 49, об.); 5) с. 162 — записи от 1, 2, 3, 5, 7, 8 авг. (л. 52, об.—53, об.); 6) с. 165 — запись от 13 авг. (три строки, л. 57, об.); 7) с. 166 — окончание записи от 23 авг. (две строки, л. 58); 8) с. 166 — запись от 26 авг. (четыре строки, л. 58); 9) с. 167 — запись от 2 сент. (девять строк, л. 59); 10) с. 169 — записи от 17 и 22 сент., 1, 2, 3 окт. (л. 60, об.—61); 11) с. 173 — окончание записи от 19 нояб., записи от 8, 12, 22 дек. 1829 г., от 2 и 11 янв. 1830 г. (л. 66, об.—67); 12) с. 174 — запись от 27 февр. (три строки, л. 67, об.); 13) с. 175 — запись от 2 апр. (двадцать две строки, л. 68); 14) с. 179 — недатированные три и шесть строк (л. 72); 15) с. 180 — три недатированные строки (л. 73, об.); 16) с. 180 — список книг на латыни и итальянском по истории России (л. 73—78); 17) с. 186 — запись от 16 сент. (л. 84, об.); 18) с. 190 — недатированные двадцать семь строк (л. 94); 19) с. 190 — около тридцати недатированных строк (л. 94, об.); 20) с. 190 — многочисленные недатированные записи, а также от 29 апр., 23, 25, 26 мая, 11, 16, 29 июня (л. 96—134, т. е. около трети всего дневника!!!). В двух случаях купюры действительно отмечены отточиями без угловых скобок, что абсолютно не воспринимается на общем фоне использования в данной функции иных значков: 1) с. 149 — запись от 3 июля (с середины л. 32 — по середину л. 32, об.); 2) с. 189 — окончание записи от 3 нояб. (л. 91—93).

⁴³ *Шевырев С. П.* 1) Дневник. С. 125; 2) Дневник 1829—1830 гг. // РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14. Л. 1.

⁴⁴ З. А. Волконская покинула Москву 30 января 1829 года, как явствует из письма И. В. Киреевского С. А. Соболевскому от 29 января 1829 года (см.: *Сайкина Н.* Из истории взаимоотношений З. А. Волконской и «архивных юношей» // Новое литературное обозрение. 1996. № 20. С. 220; ср.: *Теребенина Р. Е.* Пушкин и З. А. Волконская // Русская литература. 1975. № 2. С. 144).

⁴⁵ О своих литературных встречах в Петербурге Шевырев подробно поведал в письме Погодину от 25 февраля 1829 года (см.: Пушкин по документам архива М. П. Погодина / Публ. М. Цявловского // Лит. наследство. 1934. Т. 16/18. С. 703—704; ср.: *Шевырев С. П.* Рассказы о Пушкине // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1985. Т. 2. С. 52).

записи, помеченной «5 апр(еля) — 24 апр(еля)» и подвергнутой Медовым неоправданному сокращению, речь идет поначалу о пребывании в Берлине, посещении здесь театра, диорамы Гропиуса и египетского кабинета («Моя лихорадка — зубная боль — „Роялисты” Раупаха» и т. д.).⁴⁶

Дневник Шевырева позволяет установить маршрут русских путешественников и время их прибытия в различные европейские города: путь Шевырева, сопровождавшего З. А. Волконскую и ее сына, пролегал через Нарву, Дерпт, Ригу, Митаву, Доблен, Паланген, Мемель, Кёнигсберг, Мариенбург, Эльбинг и Кюниц в Берлин, откуда через Виттенберг, Лейпциг, Веймар, Йену, Регенсбург, Мюнхен, Инсбрук, австрийский Тироль, долину реки Эйзак, Басано, Винченцу, Падуу,⁴⁷ Феррару,⁴⁸ Болонью⁴⁹ они отправились во Флоренцию. В столице Тосканы они провели две недели, от которых можно лишь догадываться. Думаю, эти четырнадцать дней были столь насыщены впечатлениями, что Шевырев предпочел оставить для позднейшего заполнения полторы чистые страницы, к которым так никогда и не вернулся.⁵⁰

Из Флоренции была совершена краткая поездка в Пизу и Ливорно; дальнейший путь лежал через Сиену, мимо озера Больсена в Рим. Ночью 15 июня 1829 года путешественники достигли Вечного города.

Уже через двадцать дней, 5 июля, они отправились через Альбано, Веллетри, Террачину, Фонди, Гаэту и Капую в Неаполь, где бегло осмотрели некоторые окрестности (поднялись на Везувий, совершили экскурсии в Байю и Поццуоли).

С 12 июля по 12 августа 1829 года они отдыхали на Искии. И с этого острова, по мнению Шевырева, «соединяющего в себе прелести Швейцарии с красотами Неаполя», вновь вернулись в Неаполь, чтобы продолжить систематическое знакомство с местными достопримечательностями (экскурсии в Кастелламаре, Сорренто, Салерно, Пестум и т. п.). Тщательнейшему обследованию подверглись Помпеи, где Шевырев побывал 19, 23, 25, 26, 27 августа и 7 сентября. Во время последнего посещения на месте было проверено (и найдено «не совсем правильным») описание античного театра в третьей лекции книги А. Шлегеля «О драматическом искусстве и литературе».⁵¹

11 сентября Волконские и Шевырев вернулись в Рим, чтобы провести в нем безвыездно более двух лет. Это время стало для поэта порой напряженного чтения и самообразования. Везду в Рим он посвятил две прочувствованные фразы, в которых различим отблеск винкельмановой формулы «*edle Einfalt, stille Größe*»: «Утром, часов в 10, мы приехали в Рим. Как величествен, благороден и тих представляется он после Неаполя».⁵²

1 ноября 1831 года была предпринята еще одна продолжительная поездка: через Терни, Сполето, Перуджию и Ареццо до Флоренции, вновь тщательно осмотренной. Дальнейший путь вел через Болонью, Феррару, Падуу, Местр, Венецию, Верону, Брешию и Милан в Женеву, где Шевырев провел зиму.

⁴⁶ Шевырев С. П. Дневник. С. 137; РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14. Л. 8—8, об.

⁴⁷ Специальной экскурсии, предпринятой отсюда, удостоился домик Пегарки в Аркуа.

⁴⁸ Здесь была осмотрена темница Торквато Тассо.

⁴⁹ В Болонье в дневник были занесены впечатления от картинной галереи; особого внимания удостоилась «Св. Цецилия» (1514) Рафаэля, играющая столь важную роль в книге Ваккенродера, которая незадолго до того была переведена Шевыревым совместно с Титовым и Мельгуновым.

⁵⁰ Ср. в письме Шевырева к М. П. Погодину от 29 мая 1829 года: «Мельгунова обними также. Ему напишу с будущей провизией писем — о Венере Медицейской и Гермафродите. Я растерялся во впечатлениях» (ИРЛИ. Ф. 26. Ед. хр. 14. Л. 21).

⁵¹ Schlegel A. W. von. Ueber dramatische Kunst und Literatur. Heidelberg, 1809. Th. I. S. 76—91.

⁵² Шевырев С. П. Дневник. С. 169; РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14. Л. 60, об.

(Планировавшееся посещение Парижа из-за политических событий не состоялось.) Летом следующего, 1832 года через австрийский Тироль (Боцен) и Флоренцию русские путешественники вернулись в Рим. Окончательно передав своего ученика попечению Н. М. Рожалина, Шевырев отправился на родину и в конце сентября 1832 года был уже в Москве.

На важность чтения сочинений Винкельмана для пребывания в Италии в 1829—1832 годах Шевырев указал в автобиографии 1855 года, написанной для «Биографического словаря профессоров и преподавателей Императорского Московского университета»: «Здесь прочел Винкельмана с комментариями, „Лаокоона” Лессингова и увидел, как бесплодны одни эстетические умозрения».⁵³ Было бы неосторожно заключить по этой извлеченной из общего контекста цитате, что русский поэт под «бесплодными эстетическими умозрениями» подразумевал взгляды Винкельмана и Лессинга. Думаю, были правы оба биографа Шевырева, полагавшие, что именно созерцаемые им в Италии произведения искусства, сопровождаемые чтением трудов двух его классических толкователей, противопоставлены здесь неким позднейшим «умозрениям»⁵⁴ (возможно, Гегеля, Шевыревым недолюбливаемого).⁵⁵

В фонде Шевырева в Российской национальной библиотеке сохранился также довольно подробный недатированный конспект «Истории искусства древности»,⁵⁶ сделанный, как можно заключить по франкоязычным вставкам в русский текст, по знаменитому изданию Хендрика Янсена;⁵⁷ в примечаниях к нему были сведены данные из комментариев к различным изданиям главного труда Винкельмана. Уже это наводит на мысль, что чтение производилось по экземпляру, принадлежавшему З. А. Волконской (Шевырев, на мой взгляд, изначально предпочел бы немецкий текст). Однако окончательный ответ на данный вопрос и на вопрос о том, когда происходило углубленное чтение «Истории искусства древности», можно дать лишь обратившись к поденным записям Шевырева и к его письмам к М. П. Погодину, ближайшему из оставшихся в Москве друзей. При этом нельзя не учитывать, что ряд тезисов и идей Винкельмана был воспринят Шевыревым до этого углубленного чтения, при беглом знакомстве с сочинениями немецкого эстетика и историка искусств и его последователей.

В дневниках, которые нередко обращаются в журнал прочтенного, Шевырев довольно подробно документирует историю своих интеллектуальных исканий, вводя цитаты, конспекты и разнообразные перечни книг. Один из таких списков (опущенный Медовым) находится на обороте л. 84 первого из дневников.⁵⁸ Он сопровождается пометой: «Книги, которые мне надо выписать», т. е. издания, которые Шевырев собирался заказать для себя. Хотя дата отсутствует, из соседних записей можно заключить, что список составлен в

⁵³ Биографический словарь профессоров и преподавателей Императорского Московского университета. С. 608.

⁵⁴ Отмечу, что данный пассаж был процитирован и Погодиным, и Н. Д. Чечулиным, внесшими, впрочем, некоторые изменения в формулировку Шевырева. Ср.: «...здесь прочел Винкельмана с комментариями, Лессингова „Лаокоона” и увидел, как бесплодны одни эстетические умозрения отвлеченных теоретиков Германии» (*Погодин М. П.* Воспоминания о С. П. Шевыреве. С. 17); «Италия, чтение Винкельмана и Лессинга привели Шевырева к убеждению в бесплодности одних теоретических эстетических воззрений и к сознанию необходимости ставить эстетику на прочную историческую основу» (*Чечулин Н. Д.* С. П. Шевырев // *Русский биографический словарь*. СПб., 1911. Т. «Шебанов—Шютц». С. 22).

⁵⁵ О в высшей степени отрицательном отношении Шевырева к Гегелю см.: Переписка Н. В. Станкевича. 1830—1840 / Ред. и изд. А. Станкевича. М., 1914. С. 464, 688, 705, 715.

⁵⁶ РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 43.

⁵⁷ *Winkelmann J. J. Histoire de l'art chez les anciens*, traduit [par Hendrik Jansen], avec des notes historiques et critiques de différens auteurs... Paris, [1794]—1803. Т. 1—3.

⁵⁸ РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14. Л. 84, об.

сентябре 1829 года. Помимо греческой грамматики Ф. Тирша, Гомера и комедий Плавта в подлиннике, Шевырев собирался заказать сочинения Винкельмана, Гердера, Лессинга, Шеллинга, перевод Данте на немецкий язык, исполненный Р. Штрекфусом, «Хариномос» К. Зейделя, «Историю живописи» В. фон Людемана, второй том «Римской истории» Б. Нибура, книги А. Г. Л. Герена и некоторые другие издания. На обороте обложки второго дневника⁵⁹ помещен своеобразный краткий отчет перед самим собой о прочитанном (три столбца мелким убористым почерком): названия книг на древних и новых языках, прочтенных целиком или частично во время итальянского «сидения». В третьем столбце, где зафиксировано полностью прочитанное, первая запись гласит: «Винкельман с извлеч(ениями), Ист(ория) др(евнего) иск(усства)».

В том же дневнике находится «Каталог книг, отправленных морем», благодаря которому возможна частичная реконструкция итальянских пополнений библиотеки Шевырева. Из сочинений немецких писателей, имеющих прямое отношение к теме данной статьи, это «Winckelmanns Werke»,⁶⁰ «Schillers und Goethes Briefwechsel», «Jean Pauls Aesthetik», «Herders Ansichten des klassischen Alterthums», «Kritische Schriften von A. W. Schlegel», «Laokoon von Lessing», «Fr. Schlegels Geschichte der alten und neuen Literatur», «Creuzers Römische Antiquitäten», «Ueber das Verhältniß der bild(enden) Künste zu der Natur v(on) Sch(elling)», «Deutsche Literatur v(on) Menzel», «Niebuhrs Römische Geschichte», «Schillers Gedichte», «Geschichte der Malerei von Lüdemann», «Vorlesungen von Schlegel über Theorie und Geschichte der bild(enden) Künste» etc.⁶¹

Итак, вряд ли стоит сомневаться в том, что, начав свое знакомство с наследием Винкельмана по французскому переводу «Истории искусства древности», Шевырев пожелал иметь наиболее авторитетное и полное немецкое издание его трудов для дальнейшего пользования.

Шевыревские дневники редко отклоняются от шкалы приоритетов, заданной немецким историком искусств и усердно насаждавшей его последователями в течение более чем ста лет после смерти Винкельмана: он боготворит Рафаэля,⁶² настороженно относится к Микеланджело, хотя и воздает ему должное, презрительно третирует Бернини, увиденное (в первую очередь живописные или пластические произведения) поверяет сравнением с образцовыми античными статуями, вознесенными Винкельманом на недосягаемую высоту и объявленными воплощением истинно прекрасного и идеального (Аполлон Бельведерский, Лаокоон, Бельведерский торс, Венера Медичи, группа Ниобы, Борцы и т. д.).⁶³ Неотъемлемыми качествами прекрасного являются для него величие, благородство, спокойствие, простота и т. п. Подтвердим это некоторыми примерами.

Нельзя отказать в правоте Е. А. Маймину, отметившему изначальный «эстетический уклон» в дневниковых записях Шевырева.⁶⁴ В Италии русского

⁵⁹ РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 17.

⁶⁰ Дополнительное указание «в 8 частях» позволяет без труда идентифицировать издание: *Winckelmann J. J. Werke*. Hrsg. von C. L. Fernow (Bd. 3—8 hrsg. von H. Meyer und J. Schulze). Dresden, 1808—1820. Bd. 1—8.

⁶¹ РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 17. Л. 86—86, об.

⁶² О вкладе Винкельмана в европейский культ Рафаэля см.: *Ebhardt M. Die Deutung der Werke Raffaels in der deutschen Kunstliteratur von Klassizismus und Romantik*. Göttingen, 1969. S. 14—17.

⁶³ Об истоках воззрений Винкельмана см.: *Панюфски Э. Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма* / Пер. с нем. Ю. Н. Попова. СПб., 1999. С. 86, 133, 181, 184.

⁶⁴ *Маймин Е. А. Еще о Пушкине и «Московском вестнике»* // Пушкинский сборник. Псков, 1968. С. 174.

поэта прежде всего потрясает глубина проникновения высокого искусства в повседневность, неотторжимость от бытового обихода простонародья: «В стране, где Апол(лон) Бельвед(ерский) и Вен(ера) Мед(ичи), все лучшие произведения древности и новых времен, как у нас Казанская и Иверская, — там и на произвед(ениях) мелочного изделия, на утвари житейской видите следы форм изящных, великими художниками усвоенных народу. Какой выигрыш для жизни эстетической! Здесь за чашкою чаю, за обедом можно учиться форм(ам) изящным! Здесь у простого народа можно найти слепки с Аполлона и Венеры! Что же сказать о том народе, который не умеет пользоваться таким сокровищем! Как он переродился!» (запись от 11 июля 1829 года).⁶⁵

Как можно заключить из описания болонского собрания, Шевырев еще в России внутренне готовился к встрече с картинами Рафаэля, предчувствовал ее. Уже тогда для него не было сомнений, что «Преображение» (1519—1520) — величайший из шедевров ренессансного мастера. Созерцание «Преображения» должно было многое «подтвердить» в его собственных историко-художественных построениях: «Помню картину школы Рафаэля: „Архистратига Михаила“, попирающего сатану. Архистратиг соединяет красоту с величием. В „Мадонне“ Перуджино ясно виден учитель ученика божественного. Круглота форм, свежесть колорита, вообще материал искусства принадлежит предшественникам Рафаэля; но душа искусства — божественному. В Джиотто видим уже изящество линий. В живописи то же, что в поэзии: сколько поэтов сначала работают для того только, чтоб выделывать язык, явить ся гений — и соберет все материалы воедино. Синеватость Гвидо Рени, желтоватость Доминикина, резкость колорита Перуджина, ангелы которого похожи на пряничных — все это исчезло в божественно-небесном свете „Преображения“. Эту мысль подтвердит мне последнее произведение Рафаэля в Ватикане Римском» (запись от 26 мая 1829 года).⁶⁶

Однако увидев 16 июня в Ватикане последний шедевр Рафаэля, русский поэт был, скорее, разочарован: «„Преображение“ не произвело на меня большого действия». ⁶⁷ Новый этап увлечения Рафаэлем падает на осень 1829 года, когда Шевырев ходил в Ватиканские музеи, как на работу, систематически изучая их сокровища. Тогда же он пишет стихотворение «Преображение». ⁶⁸ К шедевру Рафаэля Шевырев неоднократно обращался и позднее.⁶⁹

Если собственные чувства при созерцании храма Св. Петра, созданного гением Микеланджело, Шевырев определил в своей первой римской записи от 16 июня 1829 года как «какое-то безотчетное удивление», то осмотренные 3 июля фрески «Страшного суда» принял отнюдь не безоговорочно: «Как Микель Анджело оригинален в выборе положений телесных и как разнообразен! Как смело изобразил он Христа en rascourci; он и рукой и стопую

⁶⁵ РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14. Л. 44—44, об. (в публикации Медового по неясным причинам и без необходимого обозначения опущено).

⁶⁶ Шевырев С. П. Дневник. С. 142—143; РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14. Л. 16, об.

⁶⁷ Шевырев С. П. Дневник. С. 145; РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14. Л. 21, об.

⁶⁸ См. автограф с датой «Рим. 3 декабря 1829», вложенный в письмо к Погодину от 24 нояб. (6 дек.) 1829 года (ИРЛИ. Ф. 26. Ед. хр. 14. Л. 69).

⁶⁹ Ср. в лекции «Изящные искусства в XVI веке», прочитанной Шевыревым в связи с соисканием степени адъюнкта в Московском университете: «Рафаэль увековечивает фресками залы Ватикана. Он живописует нам все предания библии в ложах Ватиканских. Он завещает нам портреты славнейших Пап своего времени. Он создает „Преображение“, в котором кистью изображена вся лестница состояний человечества, от человека, одержимого бесом, до божественного просветления его в Бого-человеке» (Ученые записки Императорского Московского университета. 1833. Ч. 2. С. 105). Ср. также: Шевырев С. П. Очерк истории живописи итальянской, сосредоточенной в Рафаэле и его произведениях. Четыре публичных лекции // Публичные лекции о(рдинарных) профессоров Геймана, Рулье, Соловьева, Грановского и Шевырева. М., 1852. С. 124—127 (раздельная пагинация).

отталкивает грешников! Наверху праведники несут символы страстей Христовых; в их положениях заметны усилия даже неприличные их небесному сану. Внизу Харон перевозит души мертвых. Все тела голые — и какое разнообразие. Это целый мир людей. В Микель Анджеле много сходства с Шакеспиром: та же возвышенность идей, та же отчаянная смелость в изображении и исполнении».⁷⁰

Увидев в картинной галерее Неаполя уменьшенную копию знаменитой фрески, Шевырев поверяет ее сравнением с Аполлоном Бельведерским: «Здесь я заметил также копию со „Страшного суда“ Микель Анджело. Здесь я уверился еще более, что эта картина написана с желанием выказать оригинальность свою и знание анатомии. Положения все натянутые, трудные, художник сам нарочно создавал эти трудности. Иисус Христос en raccourci, положение самое натянутое и совсем не похож на стройного и свободного Аполлона! Но какая мощь в этой кисти! Какое освобождающее искусство! Если сравним такие явления в живописи с такими же явлениями в поэзии, то и в Шакспире найдем иногда подобные неестественные положения, знаменующие то же своенравие драматика» (запись от 11 июля 1829 года).⁷¹

Свои представления о живописи Нового времени Шевырев суммировал во внесенной в дневник хронологической таблице, которая разделена на две части: первая — «Италия. Идеальное изящное искусство» (пять столбцов, чьи заглавия снабжены характеристиками: «Неаполь», «Флорент(ийская). Рисунок», «Венец(ианская). Колорит», «Римская. Рис(унок), колор(ит), гений», «Ломб(ардская), болонская, эклектицизм»), и вторая, незаглавленная часть, посвященная европейскому искусству (шесть столбцов: «манерная Франция», «влияние Италии: Испания», под общим заглавием «подражание природе»: «Германия», «Нидерланды», «Англия»; и наконец: «прочие государства не произвели ничего особенного»). И общее италофильство, и антифранцузские настроения⁷² — все это как ничто иное соотносится с системой ценностей, насаждавшейся Винкельманом и его последователями и благодаря их усилиям надолго восторжествовавшей в умах.

При созерцании «Аполлона и Дафны» Бернини⁷³ на Вилле Боргезе, не смотря на «красоту форм», Шевырев все же отказал этому мастеру в понимании сущности скульптуры и умения драпировать статуи (аспект, которому Винкельман придавал особое значение): «Формами понравились мне „Аполлон и Дафна“ Бернини, но, видно, что он не постигал совершенно своего искусства. Нехороша идея⁷⁴ изуродовать пальцы в лавры и волосы превратить в ветви. Аполлон воздушен, но холоден. Открытый рот Дафны не хорош. Статуя не должна кричать, потому что не может. Драпировка Бернини обык-

⁷⁰ Шевырев С. П. Дневник. С. 148; РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14. Л. 31.

⁷¹ РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14. Л. 43, об.—44 (в публикации Медового по неясным причинам без необходимого обозначения опущено).

⁷² Еще более явно эти представления сформулированы в находящемся здесь же примечании: «Все школы под конец приходили к эклектицизму, а Болонская школа, позднее всех образованная, с него и началась, и избрала его своим характером. В Нов(ое) время впали в подражание французской, которая совершенно удаляется от природы» (РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14. Л. 100, об.).

⁷³ Эта скульптурная группа, по мнению Винкельмана, была единственной, заслуживавшей одобрительного отзыва, однако явившей неосуществленные надежды: «На восемнадцатом году жизни он создал „Аполлона и Дафну“, поразительное для такого возраста произведение, которое сулило, что благодаря ему скульптура достигнет своего высочайшего совершенства» (Винкельман И. И. История искусства древности. Малые сочинения. С. 381). По поводу позднейших произведений барочного скульптора он обычно раздражался бранью (ср.: Там же. С. 110, 386, 450).

⁷⁴ «Нехороша идея» вписано позднее карандашом над первоначальным «идея хороша». Более поздний вариант, на мой взгляд, лучше отражает авторскую волю.

новенно тяжела. Он, кажется, не постигал красоты мокрых одежд, которые употреблялись древними» (16 июня 1829 года).⁷⁵

На последующих страницах первого из шевыревских дневников найдем и другие разрозненные упоминания имени Винкельмана,⁷⁶ которые, однако, не позволяют датировать чтение «Истории искусства древности». Эти сведения предоставляют неопубликованные письма Шевырева к Погодину, документ, предполагавший реципиента и потому принципиально иной по своему характеру.⁷⁷

Уже первое письмо Погодину из Рима от 22 июня 1829 года содержит строки, посвященные любимой статуе Винкельмана (стихотворное описание Аполлона Бельведерского, которое, впрочем, Шевыревым так и не было завершено):

«Сегодня ходил в Ватикан в 1-ый раз: устал поначалу и глазами, и душою. Это целое государство статуй. И надо годы, чтобы это изучить. Картин еще не видал. Аполлон... но об нем после... Вот два стиха в задаток:

На утихающем челе
Дрожит струна негодованья».⁷⁸

Первое упоминание Винкельмана в письмах Шевырева к Погодину весьма характерно, он почти уподобляет себя немецкому историку искусства, утверждая, что истинное изучение древностей возможно только в Вечном городе: «Главное то только, что учиться древностям греч(еским) и рим(ским) здесь только можно, а там это учение мертвое и скучное. Винкельман ведь жил здесь в вилле Альбани. Я принимаюсь снова за греч(еский) язык, за Гомера и трагиков» (17 сентября н. с. 1829 года).⁷⁹

В письме от 18 октября 1829 года Шевырев сообщил Погодину о начале чтения «Истории искусства древности»: «Прочел Крейцера⁸⁰ об этрусках и древней Италии: он слишком систематик, но дал много мыслей. Наконец и Нибур⁸¹ со мною. Теперь в него вопьюсь. Тит Ливий и поэты составят мое постоянное чтение. Принялся за Винкельмана».⁸²

⁷⁵ Шевырев С. П. Дневник. С. 147; РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14. Л. 24.

⁷⁶ «Это оправдывает мнение Винкельмана, что Апол(лон) Бельвед(ерский) мог принадлежать к богатому числу статуй, вывезенных при Нероне из Греции...» (РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14. Л. 71); «Винкельман говорит, что этруски не любили царей...» (Там же. Л. 93); «...надобны винкельманы, гердеры и лессинги, чтобы очищать засоренные источники...» (Там же. Л. 97, об.); «...когда вспоминаю статую Папирия и матери (по Винк(ельману), Электры и Ореста)» (Там же. Л. 126) и т. п.

⁷⁷ При дальнейшем изложении я буду опираться главным образом на письма Шевырева Погодину, сознавая, что послания, отправлявшиеся им из Италии к другим корреспондентам, возможно, содержат важные сведения, относящиеся к рассматриваемой теме (их выявление и анализ — отдельная задача). Отмечу также, что московские друзья были благодарной аудиторией и сообщаемое им, видимо, широко обсуждалось, как можно заключить из письма С. Т. Аксакова Шевыреву от 25 октября 1829 года: «Всякой день переношусь воображением к вам: вижу, как вы осматриваете Помпею, глядите на Тибр, на гробницу Адрианову; сердцем постигаю ваши чувства и угадываю, что думает и о чем мечтает ваша умная, пылкая головушка. В присланных вами письмах много нахожу истинно-высокого и прекрасного, не без примеси иногда темного мечтательного» (Из бумаг Шевырева // Русский архив. 1878. № 5. С. 51).

⁷⁸ ИРЛИ. Ф. 26. Ед. хр. 14. Л. 30—30, об. Несмотря на краткость приведенной цитаты и неудачность выражения «струна негодованья», тот факт, что двустипшие Шевырева восходит в конечном счете к знаменитому описанию Аполлона Бельведерского в «Истории искусства древности», вряд ли может вызывать сомнения.

⁷⁹ Там же. Л. 37, об.

⁸⁰ Creuzer G. F. Abriss der römischen Antiquitäten, zum Gebrauch bei Vorlesungen. Darmstadt, 1824 (2. Aufl. 1829).

⁸¹ Niebuhr B. G. Römische Geschichte. Berlin, 1811—1812. Th. 1—2.

⁸² ИРЛИ. Ф. 26. Ед. хр. 14. Л. 60.

Чтение «Истории искусства древности», сопровождавшееся изучением античных образцов, привело Шевырева в состояние некоей эйфории. Он начинает мечтать о создании эстетического музея в Москве, одна из задач которого — «усовершенствовать формы» русской жизни. В нем должны быть выставлены слепки с античных скульптур и копии наиболее знаменитых полотен. Шевырев вовлекает в обсуждение своих планов княгиню З. А. Волконскую и заручается ее поддержкой: «По понедельникам и четвергам я теперь аккуратно хожу в Ватикан. Что это за богатство! Вникаю в типы статуй и научаюсь отличать физиогномии богов и богинь.⁸³ Читаю Винкельмана. Таким образом составил у себя в голове галерею древней мифологии из лучших произведений скульптуры. У нас с княгиней большие проекты для Москвы. Скоро вам придется план хронологического музея скульптуры, живописи и древностей. Чур об этом еще не говорить, пока не услышите подробностей. Мы всю подвижимую Италию хотим перенести к вам: рады ли вы будете колонии мраморного народа? Чудная, чудная вещь, если б исполнилось. У княгини же средств куча! Торвальдсены и все художники под рукою. Какая бы была польза для университета и для театра, и вообще для жизни! Надо усовершенствовать ее формы! Пройдя по этой галерее, существующей пока в нашем воображении, можно будет видеть, как постепенно развивалось искусство, доходило до совершенства, падало и опять возникало. Такая мысль не исполнена еще ни в одном музее. Здесь от Анубисов египетских пошли бы мы к вазам и гробницам этрусским, к мраморам египетским, к барельефам Парфенона, потом мимо Паллады, Меркурия, Антиноя, Мелеагра, Ниобы, Торсо, Лаокоона к Венере Медицейской и Аполлону Бельведерскому, потом мимо исковерканных статуй манерного Бернини к Христу, Моисею Микель Анжело и потом дошли бы до Кановы, до его Персея и Флоры и наконец до Христа Торвальдсена, который, по моему мнению, составляет эпоху в живописи. Разохотив вас, мы переслали бы вам и маленькую Помпею, и театр древний, и храм, и Колизей, и храм Пестума и Св. Петра. Все бы у вас было в миниатюре. Древностям учились бы не в мертвых книгах, а в игрушках, во всем. О планы, планы! Когда вы исполнитесь! {...} Италия есть единственная страна, которая для всех народов предложит материалы к эстетическому воспитанию человека. Здесь типы Венеры и Аполлона так же часты, как у нас мыши, коты погребаяющие».⁸⁴

Приведенная цитата важна, в первую очередь, как еще одно неопровержимое подтверждение генетической связи шевыревского проекта и общей концепции «Истории искусства древности» Винкельмана. Во-вторых, как свидетельство, позволяющее наконец поставить точку в спорах вокруг авторства «Проекта эстетического музея при Императорском Московском университете», напечатанного в № 11 журнала «Телескоп» за 1831 год с подписью «Княгиня Зинаида Волконская». И хотя этот проект не был осуществлен, его значение для истории русской культуры как прямого предшественника концепции цветаевского Музея изящных искусств в Москве (ныне Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина) трудно переоценить.

⁸³ Ср. также запись в дневнике Шевырева от 12 ноября 1829 года: «Ныне кончил музеем египетским и смотрю Аполлона и Лаокоона. Я уже начинаю вникать в разные типы статуй, и вот результат моих наблюдений: все греческие скульпторы имели в голове своей издревле изобретенные типы богов и богинь, ими изображавшихся, и эти типы не в символах и вообще в наружной одежде заключались, но в чертах лица и физиогномии статуй» (*Шевырев С. П. Дневник. С. 172; РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14. Л. 65, об.*).

⁸⁴ ИРЛИ. Ф. 26. Ед. хр. 14, 63—63, об.

Итог спорам о принадлежности «Проекта» недавно попыталась подвести А. Н. Балаш, отстаивающая авторство Волконской вслед за Л. З. Иткиной,⁸⁵ (сам Шевырев в автобиографии недвусмысленно внес «Проект» в число собственных трудов, назвав его «Планом учреждения скульптурной исторической галереи для Московского университета»⁸⁶). К сожалению, данная атетеза опирается на слишком общие соображения, шаткость которых в этой работе исследовательницы, думаю, очевидна: «...знания в области визуальных искусств были распространены в узком кругу знатоков-эрудитов и просвещенных любителей искусства. Княгиня З. А. Волконская принадлежала к этому кругу, с детства ее окружали памятники изобразительного искусства и художники, обстановка знаточества и меценатства. Тогда как ее молодому спутнику С. П. Шевыреву мир искусства был незнаком и требовалось время для его постижения».⁸⁷ Если невозможно согласиться с выводом А. Н. Балаш об авторе «Проекта» и с аргументацией, призванной его обосновать, то нельзя не оценить ее наблюдений относительно культурного контекста этого начинания и ее обращения к неопубликованным материалам (прежде всего дневникам Шевырева и его конспекту «Истории искусства древности» Винкельмана, хранящимся в Российской национальной библиотеке). Отмечу попутно, что определенное сходство между рядом положений «Проекта» и университетскими лекциями Н. И. Надеждина, справедливо констатируемое А. Н. Балаш, объясняется, на мой взгляд, тем, что тот, как и Шевырев, активно штудировал Винкельмана в эти годы.

В последующих письмах Шевырев продолжал информировать Погодина о чтении Винкельмана.⁸⁸ В приписке от 1 января 1830 года к письму от 29 декабря (по новому стилю) 1829 года он наконец сообщил следующее: «Я кончил Винк(ельмана) и принялся за Гомера. Не можешь вообразить, как приятно читать его здесь, имея под рукою природу итальянскую и Ватикан. Как его здесь понимаешь, как чувствуешь всю простоту его!»⁸⁹

Напряженное почти двухмесячное изучение Шевыревым «Истории искусства древности» можно лучше всего представить по его конспекту «Из Винкельмановой истории искусства»⁹⁰ (в общей сложности это 11 листов, покрытых с двух сторон убористым почерком; лишь л. 6 заполнен на треть, а его оборот оставлен чистым). Это собрание опорных слов и кратких фраз, отражающих общий ход мысли Винкельмана и структуру его труда, а также краткие пометы самого Шевырева, большей частью критические (нередки указания «ошибка Винкельмана»), отражающие знакомство с комментариями, сведенными Хендриком Янсенем из различных изданий.

⁸⁵ См.: *Иткина Л. З.* Княгиня Зинаида Волконская как автор «Проекта эстетического музея при Императорском Московском университете» // Государственная Третьяковская галерея. Вопросы русского и советского искусства. М., 1971. Вып. 1. С. 82—97; *Балаш А. Н.* «Проект эстетического музея при Императорском Московском университете» (к проблеме авторства и культурного контекста) // Российская культура глазами молодых ученых. СПб., 1998. С. 243—256. Что инициатива создания Эстетического музея принадлежала именно Волконской, утверждает также Б. Арутюнова: «During 1830—31, Volkonskaya became actively involved in a project which she herself had initiated: the establishment of a fine arts museum at the University of Moscow» (*Aroutunova B.* Lives in letters. Princess Zinaida Volkonskaya and her correspondence. Columbus, 1994. P. 29).

⁸⁶ Биографический словарь профессоров и преподавателей Императорского Московского университета. С. 609.

⁸⁷ *Балаш А. Н.* «Проект эстетического музея при Императорском Московском университете» (к проблеме авторства и культурного контекста). С. 245.

⁸⁸ Ср. в письме от 31 ноября (12 декабря) 1829: «Читаю Винкельмана и Вазари: из последнего хочу сделать несколько сцен для „Вестника“. (...) Спешу окончить Винкельмана для проекта нашего: тебе статья, а там предамся Ромулу» (ИРЛИ. Ф. 26. Ед. хр. 14. Л. 71, об.).

⁸⁹ Там же. Л. 77.

⁹⁰ РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 43.

Открывающий книгу Винкельмана абзац, посвященный трем этапам, при- сущим истории всякого искусства, предстал у Шевырева в крайне сжатом виде: «Необходимость — красота — преувеличение: три степени в истории искусства».⁹¹

Из вступительной части его особое внимание привлек вопрос о происхождении искусств:

«М(нение) Винк(ельмана): греки не от египтян переняли искусство, ибо до Псаммет(иха) запрещен был въезд иностранцам, а уж греки занимались искусством. Ошибка грубая. — В(инкельман) предполаг(ал), скорее, сношение греков с финик(ийцами). — Египт(яне) остались при своей форме. — Этруски и греки стали разнообразить положения фигур. — Правильность рисунка. — Грубость стиля этрусков в сравнении с стилем греческим.

Менгс думает, что первое искус(ство) — рисованье. Винк(ельман) — лепное. Три стиля древних: первый — угловатый, но правильный и сухой (знание пропорций); второй — более округленный, но еще тяжелый; третий — гармоническое сочетание всех линий, как в природе — волнистые очертания».⁹²

Из общих постулатов Винкельмана Шевыреву в наибольшей степени близки климатологические рассуждения, которые последний вполне серьезно снабжает собственными наблюдениями (все вместе, с современной точки зрения, выглядит весьма комично). Он вполне разделяет и убеждение о красоте южных народов:

«Влияние климата на искусство. — Различие диалектов от климата может происходить, ибо нервы языка от холода сжимаются и теряют гибкость: потому-то у гренланд(цев), кит(айцев) и японц(ев) недостает многих букв. К этому прибавить можно замечание, что у нас в России часто встречаются люди, не выговаривающие „л” и „р” или других букв: в Италии это редко встречается. — Преимущества в сложении южных людей; волосы густые. — Артисты древ(ние) изображали галлов и кельтов скудоволосыми. — В Итал(ии) младенцы рождаются с кудряв(ыми) волосами. — Искусство приняло формы своей земли. Египтяне и греки изменились, однако греки менее. — Красота итал(ьянцев), особенно к югу, в Неаполе и Сицилии».⁹³

Далее конспект Шевырева разбит на главки, каждая из которых посвящена истории одного из древних народов: египтян (л. 2—3); финикиян (л. 3, одна строка); евреев (л. 3, две строки); персов (л. 3, две строки);⁹⁴ этрусков (л. 3—4, об.); самнитов, вольсков и кампанцев (л. 4, об.—5);⁹⁵ греков (л. 7—11, об.).

⁹¹ Там же. Л. 1.

⁹² Там же.

⁹³ Там же. Л. 1, об. Здесь и далее слова, подчеркнутые в рукописи, обозначены нами курсивом.

⁹⁴ Эта часть конспекта, посвященная древним народам Востока, заключается следующим общим выводом, вплотную подводящим к идее о предпочтительности республиканского правления для процветания искусств, развитой Винкельманом в применении к грекам: «Сложение сих народов и климат благоприятствовали искусству, судя по пред(аниям) древним; но правление деспотическое мешало развитию. На искусство смотрели как на средство для религии и жизни; а гражд(анская) жизнь не поощряла оно. Статуй никогда не воздвиг(али) в честь артист(ов) или вели(ких) муж(ей). <...> Персы мало успели. Египтяне заботились о величине форм. Финикияне — об красоте отделки с видами торговыми» (Там же. Л. 3).

⁹⁵ На л. 5—6 находится обширное примечание Шевырева об альтернативной хронологии этрусского искусства, предложенной Кристианом Готлобом Гейне (1729—1812). Приведем лишь его начало: «По Гейне пять классов в истор(ии) этр(усского) иск(усства): 1) первонач(альная) грубость искусства; 2) влияние греков или пеласгов; 3) влияние египтян; 4) большее совершенствование, не удаляющееся от первой мифологии греческой и 5) совершенство под влиянием идеального иск(усства) греческого и мифологии» (Там же. Л. 5). Сведения о хронологии Гейне почерпнуты Шевыревым также из издания Хендрика Янсена (*Heyne Ch. G. Des étrusques et des époques de l'art chez ce peuple // Winkelmann J. J. Histoire de l'art chez les anciens, traduit [par Hendrik Jansen], avec des notes historiques et critiques de différens auteurs... Paris, [1794]. T. 1. P. 633—668.*

Раздел, посвященный греческому искусству, как нетрудно заметить, самый обширный. Он начинается с тщательной фиксации общих положений Винкельмана, из которых особый интерес представляет рецепция «идеальной красоты» — одного из центральных понятий в системе эстетических воззрений немецкого мыслителя:

«Влияние климата — телесная красота греков. — Доброта их нравствен(ного) характера в сравнении с римским — свобода — гимнастич(еские) упражн(ения) и статуи вм(есто) наград — воспитание не ученое, но дельное — уважен(ие) к артистам — имена худож(ников)-мастеров сохранились в сочин(ениях) писателей. — Скульптура, живопись — предшеств(овали) архитектуре, а скульпт(ура) — живописи. — Отрицат(ельное) опред(еление) красоты — разные частные замечания о красоте лица и проч. — Положит(ельное) опред(еление) красоты: единство и простота. — Красота в страсти и действии называется красотой в выражении. — (Винкельман вообще определял красоту более в пластическом отношении). — Начат(ие) красоты по В(инкельману) в подражании красоте индивидуальной — согласов(ание) многих частей в одно целое есть идеал — вещь может быть идеальной, но не прекрасною. — Красота каноническая есть красота высшая — круглоту оной труднее постигнуть воображением, ибо она легко ускользает, тогда как мускуловатость старости сама собою выразительна — части красоты — в природе; целое, идеал — в искусстве. — Эвнухи и эрмафродиты. — Красота идеальная. — В(инкельман) оправдыв(ал) сказание о Зевскисове создании 5 нагих дев, ибо, по его мнению, художники из природы берут части и состав(ляют) идеал в голове — потом худож(ники) наблюдали формы животных и брали их для крас(оты) человек(еской); так в Юпит(ере) волосы и глаза львиные, у Геркул(еса) пропорц(ии) головы и шеи взяты у быка как у живот(ного) сильнейшего. — Идея молодости вечной есть идея высш(его) блаженства у древних и идеал совершенства».⁹⁶

Мысли немецкого историка искусств о сущности красоты, о выражении и пропорциях и далее удастаиваются здесь наиболее связного изложения, опорные слова вытесняются законченными предложениями, а к излагаемому порой добавляется и нечто свое, ибо, по мнению Шевырева, Винкельман, как и древние, мировоззрение которых он себе усвоил, не был чужд односторонности: «О выражении и пропорциях: красота тиха и спокойна, как море в минуту тишины, но необходимо действие и выражение, нарушающее покой (Винкельман смотрел односторонне, как древние). Согласование красоты спокойной с выражением действия есть высший идеал. (...) Спокойствие — главная черта в изображении богов. — Негодование Аполлона выражено в носу, седалище гнева, по древним поэтам, вздутыми ноздрями, а презрение возвышением нижней губы, что причиняет то же движение в подбородке. — (Поступь Аполлона самая легкая)».⁹⁷

Дальнейший конспект содержит подзаголовки: «Красота тела человеческого» (л. 8—8, об.), «Глава V. О драпировании» (8, об.—9, об.), «О четырех эпохах или четырех стилях искусства греческого» (л. 9, об.—10), «Некоторые замечания о механизме работы» (л. 10, об.; двенадцать строк); «О живописи древних» (л. 10, об.; двенадцать строк); «История искусства греческого» (л. 10, об.—11, об.; здесь два подраздела: «До Фидиаса» и «От Фидиаса до времен Александра»). Конспект, таким образом, не охватывает третьей, четвертой, пятой, шестой, седьмой и восьмой глав из заключительной шестой книги второго тома «Истории искусства древности». Не исключено, впрочем,

⁹⁶ Там же. Л. 7.

⁹⁷ Там же. Л. 7, об.

что окончание конспекта было попросту позднее утрачено, ибо писался он на разрозненных листах.

Особое внимание уделено здесь периодизации античного искусства. При чем каждому из периодов сопутствует краткая, но содержательная характеристика:

«1) Древний стиль до Фидиаса <...> — характер: грубость и натянутасть в положениях, но отделка (*fini*) подробностей — то же самое и в живописцах, предшествовав<ших> М<икель> Анжело и Рафаэлю — характер др<евнего> стиля: рисунок выразительный, но грубый, не грациозный; сила выражения вредит красоте, но в этом уже был зародыш величия <...>».

2) Стиль высокой — смелость и идеальность — образцы, взятые из природы, идеализированы — положения спокойнее — более круглоты — красота и величие <...>».

3) Прекрасной стиль — Пракситель, Лисипп, Апеллес — грация — два рода грации, первая возвышенная, дочь гармонии (под<обна> Венере небесной); вторая, дочь Дионеи, дочь времени — высокое и прекрасное. — Аргисты сего века хотели соединить обе или дать Юноне пояс Венеры <...>».

4) Упадок искусства — подражание — отделка мелкая частей — кудрявые волосы — множество бюстов, портретов, — типы выражены резко <...>».⁹⁸

Шевырев снабжает хронологию Винкельмана, которую он, как кажется, находит наиболее убедительной, следующим примечанием, призванным предостеречь и оценить позднейшие точки зрения: «Гейне, как сказано выше, опроверг сие разделение В<инкельмана>, но не заменил его ничем постоянным, утвержденным. После В<инкельмана> в Греции открыто было много произведений, как то: эгинские мраморы, парфенонские барельефы и другие. — Шлегель полагает три периода искусства: 1) Долгое пребывание на одной степени до начала в<ойны> Персидской; 2) Быстрое развитие к совершенству, от начала Перс<идской> в<ойны> до Перикла заметно влияние древ<него> стиля; 3) Долгое пребывание на степ<ени> совершенства. От Пер<икла> до Алекс<андра>, начинается Фидиасом, творцом скульптуры и величия пластического, и кончается Лизиппом, творцом портрета героя времени, давшим жизнь и грацию искусству».⁹⁹

Хотя Шевырев не цитирует в своем конспекте знаменитых описаний античных скульптур из труда Винкельмана (иным был характер выписок; вышеприведенный пассаж об Аполлоне Бельведерском составляет исключение), заметно, что он цепко фиксировал все, связанное с ними. Приведу только один пассаж с последнего листа конспекта, тем более что некоторые формулировки перекочевали и в «Проект эстетического музея», и в дневники:

«Поликлет, красота и легкость форм. Юнона Аргосская, Канефоры — Скопас — По мнению Винк<ельмана>, *Ниоба его* или копия с оной верная (по друг<им>), она Праксителива, но Винк<ельмана> мнение вернее) — *Борцы в галер<ее>* Флорент<ийской> суть два сына Ниобы — Пифагор из Региума обращает внимание на отделку волос — (В Ниобе волосы не отличаются этим) — Ктезилай — *Его умирающий Гладиатор* в М<узее> Капитол<ийском> — Большие споры: гладиатор ли? Мнение Винк<ельмана>: Вестник».¹⁰⁰

⁹⁸ Там же.

⁹⁹ Там же. Л. 10.

¹⁰⁰ Там же. Л. 10, об. Ср. также следующую дневниковую запись от 11 августа 1831 года при посещении Коллегии Романо: «Тут же должен быть барельеф, доказывающий мнение Винкельмана, что гладиатор Капитолийский не есть гладиатор, а вестник, ибо есть надпись, показывающая, что вестники носили веревки на шее (чтобы не лопнули шеи от крику), а на этом именно есть такой ошейник» (РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 17. Л. 68).

Как видим, конспект отразил пристальное, критичное изучение Шевыревым главного труда немецкого историка искусств, в результате чего произошло усвоение общих философско-эстетических установок и обильного фактического материала.

Если систематическое чтение «Истории искусства древности» и ее конспектирование были закончены Шевыревым в конце 1829 года, то окказиональное обращение к этому труду в течение последовавших месяцев несомненно продолжалось, так как шла интенсивная работа над «Проектом эстетического музея». Наконец, с припиской от 6 марта (видимо, по старому стилю) 1830 года Шевырев выслал его первую редакцию¹⁰¹ в Москву.¹⁰² Погодину было разрешено править «Проект» для пользы дела («Тогда ты в проекте сделаешь нужные перемены и, по утверждении, напечатаешь его в „Вестнике” и всюду, т. е. в „Пчеле”, „Телеграфе”, „Галатее”, „Моск(овских) ведомостях” и проч.»).¹⁰³ Кроме того, он был также обильно снабжен инструкциями по претворению «Проекта» в жизнь. Еще в большем количестве они содержались в письме от 26 (по новому стилю) июня 1830 года, посвященном поправкам, которые Шевырев просил внести в текст в связи с полученным им списком цен на изготовление копий и с пересмотром нескольких положений.¹⁰⁴ Здесь же содержится недвусмысленное указание на авторство проекта: «Надо написать письма к разн(ым) лицам в Петербург и Москву с проек(том), а переписывать мне его 10 раз невозможно, то вот средство: ты велишь переписать его, поправив его по нижеозначенным переменам и с письмами, которые княгиня доставит на имя Зубкова, запечатаешь и перешлешь, куда следует. Перед проект(ом) в Унив(ерситете) есть предложение вводное, в коем упомянуто, что я его писал. Так хотела княгиня, не желая присваивать себе моего труда».¹⁰⁵ Появление текста в печати за подписью княгини, думаю, объясняется возникшими по ходу дела стратегическими резонами и тем, что З. А. Волконская брала на себя значительные издержки, связанные с финансированием «Проекта». Несомненно и то, что его замысел неоднократно обсуждался Шевыревым с княгиней.

В течение всего 1830 года Шевырев всячески напоминал Погодину о важности проекта, побуждал друга не отступаться, продолжать хлопоты, а в письме от 9 декабря (видимо, по новому стилю), наполненном сведениями о ценах на изготовление разного рода копий и о книгах, необходимых, по его мнению, Московскому университету, не без максимализма заявлял: «Не забывайте проекта. Без этого надо уничтожить кафедру эстетики!»¹⁰⁶

¹⁰¹ См. первоначальный текст «Проекта», написанный Шевыревым (Там же. Л. 90—91, об.). От опубликованного позднее в «Телескопе» он отличается несущественно. Как я уже указывал, Погодин de facto был литературным агентом Шевырева в Москве; среди этого комплекса писем находим автографы почти всех шевыревских статей и стихотворений того времени, опубликованных в «Московском вестнике», «Телеграфе» и т. д.

¹⁰² О получении «Проекта» Погодин сообщил Шевыреву в письме от 10 апреля 1830 года: «Третьего дня получил от тебя проект „Эстетического музея” и в восторге. Да здравствует княгиня! Она алмазными буквами вписывает свое имя в летопись Москвы, или лучше, всей России. Ее подарок дороже, значительнее ценой области с народонаселением» (Письма М. П. Погодина к С. П. Шевыреву / С предисл. и объяснениями Н. П. Барсукова // Русский архив. 1882. № 6. С. 141—142). Погодин сразу же вынес проект на дружеское обсуждение. Это явствует из приписки П. А. Муханова к пасхальному письму Погодина от 29 апреля 1830 года (в общей сложности поздравительные приписки сделали шестнадцать человек, в том числе и Пушкин): «С восторгом читал ваше письмо из Рима. Проект „Эстетического музея” в Москве — мысль счастливейшая!» (Там же. С. 145).

¹⁰³ ИРЛИ. Ф. 26. Ед. хр. 14. Л. 91, об. (письмо от 9 марта (по новому стилю) 1830 года).

¹⁰⁴ Предлагавшиеся поправки значительно приближали первоначальный текст проекта к его окончательному варианту, опубликованному в «Телескопе». При этом, отмечу, дело шло о частностях: структура экспозиции была задана изначально.

¹⁰⁵ Там же. Л. 118.

¹⁰⁶ Там же. Л. 132, об.

Не ставя перед собой задачи всестороннего искусствоведческого исследования «Проекта эстетического музея», остановимся лишь на теме Винкельмана в нем.¹⁰⁷ Л. Удольф справедливо указал на немецкие истоки замысла «Проекта»¹⁰⁸ и его связь с общей концепцией «Истории искусства древности», претендовавшей на систематическое изложение определенного учения («*Ver-such eines Lehrgebäudes*», по выражению Винкельмана).¹⁰⁹

Солидаризация с общей концепцией «Истории искусства древности» декларировалась Шевыревым как следование историческим принципам: «Желательно бы было в распределении оных следовать историческому порядку так, чтобы прогулка по галерее статуй живо олицетворила для нас историю ваяния от начала до наших времен. Всякой, кто хотя поверхностно глядел на сей предмет, знает, сколько здесь разногласия во мнениях на счет стилей, времени статуй и проч. Бессмертный Винкельман испытал множество опровержений от опытного Гейне, от гениального скептика в истории искусств Рафаэля Менгса и от множества антиквариев Италии. Несмотря на то, сколько можно, соблюдаем исторический порядок в распределении произведений ваяния».¹¹⁰

Первое отделение Музея должно было стать «преддверием к блистательному искусству греческому» и дать представление о египетской и этрусской пластике: «Вход в сие преддверие украсится бюстом Винкельмана как первого истолкователя искусства, отверзшего нам сокровенный дотоле храм его».¹¹¹ Второе, третье, четвертое и пятое отделения представляли развитие греческого искусства в соответствии с делением на четыре стиля, содержащимся в «Истории искусства древности». Шестое отделение должно было представить «христианское искусство, воскресшее под чудесным резцом Микель-Анджело»; седьмое — изобразить «уклонение искусства от простоты греческого и от пути, показанного Микель-Анжем, к формам насильственным, искривленным, и олицетворить век Бернини и его последователей». Восьмое отделение предстояло составить из копий созданий Кановы и Торвальдсена, означивших, по мнению Шевырева (да и подавляющего числа его современников), «не только совершенное возвращение к простоте искусства древнего, но и преобразование оно при влиянии религии христианской». Стили обоих были описаны в терминах вполне Винкельмановых: «В произведениях первого увидим совершенство Праксителивой грации, угаданной великим художником; в произведениях второго — высоту стиля Фидиева, освященную резцом христианским».¹¹² Собрание живописи предполагалось открыть копиями с пяти полотен христианской тематики («Страшный суд» Микеланджело, «Успение Богоматери» Тициана, «Преображение» и «Сикстинская мадонна» Рафаэля, «Страсти Св. Агнессы» Доменикино).

В двух других дневниках итальянского периода, охватывающих время после июля 1830 года, имя Винкельмана упоминается нечасто, хотя излюб-

¹⁰⁷ Видимо, уже зимой 1830 года Шевырев получил в свое распоряжение труды Винкельмана на немецком языке в восьми частях, ибо в тексте «Проекта» упоминается «издание Фернова». Здесь же содержатся ссылки на «Историю искусства во франц. издании Феа, 1801 г.», что не должно смущать, так как первый и второй тома в издании Хендрика Янсена снабжены предисловиями из итальянской публикации «Истории искусства древности» под редакцией Карло Феа 1783—1784 годов, а на титуле первого тома указан год второй революционного календаря, понятый Шевыревым как второй год нового века.

¹⁰⁸ С начала XVIII столетия при дворах немецких властителей появляются собрания гипсовых слепков с античных статуй — сначала в Дюссельдорфе, затем в Мангейме, Дрездене и т. д.

¹⁰⁹ *Udolph L. S. P. Ševyrev. 1820—1836. Ein Beitrag zur Entstehung der Romantik in Rußland. S. 154—155.*

¹¹⁰ Телескоп. 1831. № 11. С. 387.

¹¹¹ Там же.

¹¹² Там же. С. 395.

ленные им статуи — объект постоянных раздумий Шевырева, нередки и сопоставления произведений вербальных и изобразительных искусств. Это очевидно при знакомстве со страницами, посвященными вторичному посещению Флоренции в ноябре 1831 года, скульптурным сокровищам тосканской столицы: «В этот раз я видел Венеру Кановы:¹¹³ она прекрасно поставлена; окружена зеркалами и умножается бесчисленно; однако от этого происходит, что на оригинал не смотришь, а на отражение — и двоятся внимание; голова мне не столько нравится, как тело, особенно рука хороша и ножки, но одна щиколка, кажется, слишком выдалась; выражение лица не богини. Впечатление ее изгладилось при взгляде на Венеру Медичейскую. Как войтишь в Трибуну, она первая предстает, налево Борцы и Фавн, направо Точильщик и Аполлино. В Точильщике я узнал знакомого римского умирающего Глadiatorа, что в Капитолии, или просто Скифа: чисто то же лицо скифское, те же наросты на пальцах, одним словом, тот же стиль: это должно быть начало того же сюжета. Мнение Винкельмана не может быть справедливо».¹¹⁴

Пространный пассаж посвящен группе Ниобы, что вполне сообразуется с тем вниманием, которым одарил ее Винкельман в «Истории искусства древности»:

«Мы видели Ниобу. Лучшие фигуры: Ниоба сама с дочерью меньшою, она закрывает ее мантией. Скульптура сама в себе холодна: так ли бы живопись выразила страх и любовь матери? Но таковы ее средства. Далее: фигура бегущей дочери прекрасна, особенно драпировкой, свиваемой ветром; фигура сына, стоящего на колене и протянувшего другую ногу, с головою, поднятою вверх, как бы в знак презрения к грозе небесной (сия фигура повторена); фигура пораженного стрелою, долженствовавшая лежать во фронте перед одною из сестер, коей положение к сему относится; замечательны две фигуры мальчика, ставшего на скалу коленом (...).

Глядя на Ниобу, я совершенно соглашаюсь со мнением Рафаэля Менгса, что большая часть монументов, до нас дошедших, суть римские копии с оригиналов греческих. Многие фигуры заметно потеряли под резцом копииста их первое выражение, которое более отгадываешь, нежели видишь: это особенно заметно на сыне коленопреклоненном: есть такая же точно фигура в Капитолии — и, вероятно, обе суть копии, охладившие оригинал. Весьма замечательно, что колено его ушло в камень: зайдешь сзади, ноги нет: важное замечание, еще объясняющее искусство в природе и понятия древних об оном. Винкельман, приписывавший сие произведение Скопасу (не помню, когда он существовал?), говорит, что Ниоба есть один из древнейших памятников греческого ваяния; но мне кажется, что Ниоба должна занимать то же место в истории ваяния, какое Эврипидова трагедия в истории драматического искусства: при том же не совсем простые положения сыновей (*tours de forces*), особенно линия вытянувшегося, то же свидетельствуют».¹¹⁵

Если обратиться к очеркам Шевырева, написанным во время пребывания в Италии и опубликованным в русских журналах, то сравнительно с дневниками и «Проектом эстетического музея» винкельмановская тема будет занимать в них несравнимо меньшее место. Еще Ю. В. Манн справедливо отметил исключительное влияние климатической теории немецкого ученого

¹¹³ Речь идет о так называемой *Venus italica* Антонио Кановы, заказанной скульптору Наполеоном и призванной занять в «Трибуне» место Венеры Медичи, перемещенной императором из Уффици в Париж. После возвращения античной скульптуры во Флоренцию создание Кановы длительные время выставлялось в Уффици; ныне — в Палаццо Питти.

¹¹⁴ РНБ. Ф. 870. Ед. хр. 18. Л. 9. В последней фразе Шевырев вновь возвращается к мнению Винкельмана о том, что капитолийская статуя раба в действительности представляет бирюча.

¹¹⁵ Там же. Л. 9, об.

на русского поэта,¹¹⁶ опираясь на следующий пассаж в письме втором «Отрывков из писем русского путешественника в Италии»: «Здесь следуют доказательства, взятые как из важных, так и из мелочных предметов. Все они, большею частью, убеждают в давно известной мысли, что, несмотря на духовную природу человека, климат имеет решительное и постоянное на нее влияние так, что обычаи, в течение веков сохраняющиеся и устоявшие против всего и даже против религии, не иначе могут объясниться, как сим влиянием. Вот почему великий Винкельман в своей истории искусства всегда начинается наблюдением климата у всех народов».¹¹⁷

Большинство очерков действительно проникнуто восхищением красотой южных наций и убежденностью, что именно Юг — подлинное отечество и обитель искусств. Однако описывая древности Помпеи, достопримечательности Рима и Неаполя, картинные собрания Болоньи и т. п., Шевырев редко касался скульптурных произведений и не ставил перед собой задачи систематически изложить свои взгляды на историю развития искусств, чем и объясняется редкость упоминания имени немецкого историка искусств.

Один раз он, впрочем, дает общую характеристику вклада Винкельмана и Лессинга, эрудиции и критицизму которых противопоставлены скромные дарования неаполитанских хранителей: «Сокровища Помпеи находятся в руках почтенных неаполитанских ученых; но, кажется, им не достает той многосторонности, того критицизма, который, как светоч в руках Винкельмана и Лессинга, осветил темную историю искусства так, что уже перестали бродить по ней ощупью».¹¹⁸

Подводя некоторый итог данной статье, несколько перегруженной необходимыми и потому неизбежными, на мой взгляд, цитатами из неопубликованных документов, думаю, вполне уместно заметить, что углубленное чтение Винкельмана несомненно стало одним из значительнейших событий итальянского пребывания Шевырева. Оно завершило формирование общей концепции истории искусств, на длительный срок определив систему художественных ценностей и предпочтений поэта. «Проект эстетического музея», возникший из чтения «Истории искусства древности», связан с ней теснейшими родственными узами. Как никакой другой текст Шевырева итальянских лет он был призван утверждать в русских умах общую концепцию развития искусств, базировавшуюся на трудах Винкельмана и претендовавшую на всеобщность и незыблемость.

Особого внимания, разумеется, заслуживает вопрос о том, сколь релевантным оказалось чтение Винкельмана для позднейших литературных и искусствоведческих трудов Шевырева и сколь велико было значение посредничества поэта при знакомстве его ближайших друзей с трудами и идеями немецкого историка искусств. Именно этот круг тем будет рассмотрен во второй статье, посвященной Шевыреву и Винкельману.

¹¹⁶ Манн Ю. В. Русская философская эстетика (1820—1830-е годы). С. 171.

¹¹⁷ Московский вестник. 1830. Ч. 2. № I. С. 84. Ср. также в «Римских праздниках (письмо из Рима)» Шевырева (Телескоп. 1831. Ч. II. № 7. С. 417).

¹¹⁸ Там же. С. 76.